



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Beatrix Hauser, „Replik zum Beitrag von Christiane Voss“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/hauser2.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Replik zum Beitrag von Christiane Voss

Beatrix Hauser
bhauser@zedat.fu-berlin.de

Dieser Text ist eine Replik auf
Zur Konstitution der Phänomenalität cinematografischer Illusion
von Christiane Voss

[1] Der Beitrag von Christiane Voss setzt zwei Schwerpunkte. Zum einen analysiert die Autorin die philosophische Debatte zur ästhetischen Theorie und diagnostiziert, daß weder „präsenztheoretische“ noch „reflexionstheoretische“ Ansätze der im eigentlichen Sinne phänomenalen Dimension ästhetischer Erfahrung gerecht werden. Zum anderen entwickelt sie in Anlehnung an die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack das Konzept eines ästhetischen „Leihkörpers“, das die sinnlich erfahrbaren, vorreflexiven Aspekte filmischer Illusionsbildung aufwertet, welche das Zuschauererleben im Kino nicht nur begleiten, sondern maßgeblich konstituieren. Lässt sich ein Betrachter als Leihkörper im Sinne des Filmnarrativs instrumentalisieren, erlaube dies, gewisse im Alltag nicht verbalisierbare somatische Regungen im Kontext des Leinwandgeschehens zu vergegenwärtigen, und diese affektive Verlebendigung bilde die Grundlage der ästhetischen Erfahrung im Kino. Da die Bereitschaft, den eigenen Körper der filmischen Realität zur Verfügung zu stellen, konstitutiv für das Erleben dieses Mediums ist, läßt sich die Leihkörperschaft nach Voss nicht von der Materialität des Filmgeschehens trennen.

[2] Vor dem Hintergrund meines kulturwissenschaftlichen Interesses an der Leibphilosophie Merleau-Pontys sowie der ethnographischen Analyse von außereuropäischen Theateraufführungen scheint mir Voss' Konzept des Leihkörpers unmittelbar einleuchtend. Es lässt sich als komplementäres Modell verstehen zu den in meinem Beitrag vorgestellten bzw. modifizierten Konzepten vorreflexiver Erfahrbarkeit, die die Wirksamkeit von rituellen Aufführungen maßgeblich gestalten. Dazu gehört eine spezifische Form der „somatischen Resonanz“, bei

der der menschliche Körper (spezifischer: Leib) in seiner mnemotechnischen Funktion auf einen internalisierten Diskurs verweist. Aus dieser Perspektive stellt sich die Idee der Leihkörperschaft als produktionsästhetische Seite derselben Medaille dar, die auf ähnliche (aber nicht gleiche) Weise eine individuelle Bereitschaft einfordert, sich affektiv einzulassen. Doch während ein Betrachter dem Filmgeschehen seinen Körper ‚ausleiht‘, um vor allem anderen Regungen gewahr zu werden als in seinem Alltag, äußert sich die Gestaltungskraft internalisierten leiblichen Wissens, das auf Vergegenwärtigung drängt, als somatische Resonanz. In anderen Worten: der im Filmnarrativ antizipierte Leihkörper und der leiblich bewegte Zuschauer können, aber müssen nicht deckungsgleiche affektive Reaktionen beinhalten. Dies wird besonders deutlich an der Rezeption von Filmen, die soziale Leidensgeschichten thematisieren und für einige Personen (-gruppen) traumatischen Charakter haben, wie z.B. Filme über den Holocaust, über Aids, Vergewaltigung, Kindstod oder Folter. Während das Gros der Zuschauer eingeladen wird, diese ihnen hoffentlich fremde Erfahrung mit dem ‚entliehenen‘ Körper besonders lebendig nachzuempfinden (um sich bei zu großer Bedrohlichkeit die filmische Illusionsbildung ins Bewußtsein zu rufen), rufen sie bei bestimmten Personen oder Gemeinschaften einst persönlich erfahrene Qualen in Erinnerung. In diesem Fall verhält sich die somatische Resonanz zu dem Konzept des Leihkörpers als praxeologischer Kontrapunkt. Nun ließe sich argumentieren, dass auch hier der vom Film hervorgebrachte Realitätseindruck vom Leihkörper des Betrachters mitgestaltet wurde, auch wenn er nicht zum ästhetischen Genuß führte. Doch das Problem ist schwerwiegender. Die persönliche Verstrickung mit dem Filmgeschehen fließt ja immer zu einem Teil in die Bereitschaft ein, sich im Kino affektiv berühren zu lassen. Ab welchem Grad oder in welcher Hinsicht kann dann tatsächlich von der Leihkörperschaft als Bestandteil des Films ausgegangen werden?

[3] In seltenen Fällen kann die präreflexive Erfahrbarkeit des Filmgeschehens auch bei Kinobesuchern zu „somatischer Wachsamkeit“ führen. So arbeiten beispielsweise konventionelle indische Filmproduktionen mit dramaturgischen und semiotischen Mitteln, ihr Publikum zur leiblichen Einfühlung zu verlocken, die aus westlicher Perspektive lange als „melodramatisch“ und „kitschig“ abklassifiziert wurden. Dieselben Filme sind es nun, die jüngst im Westen einen Bollywood-Boom auslösten, und zwar meines Erachtens, weil über die dezidierte Ironisierung des Genres sich auch westliche Zuschauer einer Emotionalität hingeben dürfen, die ihnen bei sonstigen Filmproduktionen unangemessen erscheint. In diesem Sinne macht vor allem das intellektuell versierte Publikum an der vom indischen Mainstream-Kino antizipierten Leihkörperschaft die ungewohnte oder gar neue Erfahrung, während der Filmbetrachtung seine Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf das emotionale Spüren zu lenken mit dem Effekt, bislang unspezifische leibliche Reaktionen an sich selbst als solche wahrzunehmen. Die Differenz von semantisch möglicher und performativ realisierbarer Leihkörperschaft darf insofern auch bei der Konstitution der Phänomenalität filmischer Illusion nicht unreflektiert bleiben. Wird jedoch die affektive Transformation des Betrachters aufgrund seiner sozio-kulturellen Vorerfahrung als sekundär angesehen (oder als individuelle Modifikation des Kinoerlebens), stellt sich die Frage, inwieweit synästhetische Prozesse und Abstraktionsleistungen im Kino nicht überhaupt diskursives Wissen voraussetzen, wenn auch in einverleibter Form.

[4] Auf zwei Aspekte des phänomenalen Erlebens von Kinofilmen, auf die Voss selbst nicht explizit eingeht, obwohl sie ihre These vom Leihkörper spezifizieren und insofern unterstützen, soll hier kurz hingewiesen werden. Zum einen erhöht

gerade auch das temporären Vergessen bzw. Überdecken der eigenen lebensweltlichen Somatik im Sinne einer „anästhesierenden“ Wirkung (nach Susan Buck-Morss) den Lebendigkeitseindruck des Films. Zum anderen resultiert diese emphatische Gegenwartserfahrung ja auch (ähnlich wie beim Theater oder anderen kulturellen Performanzen) aus der Gemeinschaftlichkeit des Kinoerlebens. Ob in der hinteren Reihe jemand mit der obligatorischen Chipstüte knistert, mein Nachbar den Filmkuß an seiner Partnerin nachahmt oder etwa der ganze Kinosaal im Entsetzen synchron aufschreit — was dem filmischen Leihkörper widerfährt geschieht auch in Abhängigkeit zur leiblichen Ko-Präsenz anderer Zuschauer. Dieser Aspekt, der vor allem in den Beiträgen zum Erleben von Kunst als sozialem Prozeß (von Michael Custodis und Robert Sollich) zur Diskussion steht, definiert meines Erachtens die Grenzen des Leihkörper-Konzepts.

[5] An den bisherigen Beispielen lässt sich sowohl die Stärke als auch die Schwäche der Leihkörper-Metaphorik verdeutlichen. Einerseits trägt sie einer vom Kino induzierten Transformation des Betrachters Rechnung, deren körperliche ‚Gebrauchsspuren‘ bis in den Alltag hineinwirken können. Andererseits suggeriert die Metapher eine Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen dem Selbst und dem Körper, der wie ein (ästhetischer) Sonntagsanzug verleih- und insofern wechselbar ist. In dieser Hinsicht kann der Begriff des Leihkörpers auch als Antithese zur Leibphänomenologie (miß-) verstanden werden.¹

[6] Im Vergleich zum Umgang mit anderen Kunstformen zeigt sich meines Erachtens das größte Problem der Leihkörper-Konzeption, und zwar seine wesenhafte Bindung an die Zweidimensionalität des Films. Nach Voss basiert die Wahrnehmung filmischer Realität auf verschiedenen projizierenden Formen der Ergänzung narrativer oder assoziativer Art. Diese Ergänzungen werden von Vivian Sobchak als im weiteren Sinne „synästhetische“ Erfahrungen charakterisiert, weil sie intermodale Vernetzung implizieren (visuelle Reize stimulieren Fühlen, Riechen, Schmecken), und diese seien spezifisch für den „cinästhetischen Körper“. Voss nimmt nun auf dieses synästhetische Erkennen Bezug und konstatiert, dass dessen größte Abstraktionsleistung diejenige sei, die Zweidimensionalität des Leinwandgeschehens auszugleichen bzw. „in die dritte Dimension seines (des Zuschauers, B.H.) spürenden Körpers gewissermaßen zu ‚kippen‘.“ Während ich die Auffassung, den Leihkörper als räumliche Erfahrung zu fassen, durchaus nachvollziehen kann, bezweifle ich, ob diese somatisch spürbare Abstraktionsleistung notwendigerweise an die Zweidimensionalität des Medium gebunden ist. Gerade Performance-Künstler kalkulieren die körperliche Anspanntheit ihrer Betrachter mit ein, wenn sie sich auf der Bühne offensiv verletzen. Wer wird den olfaktorischen Effekt verneinen, der bei der Lektüre von Patrick Süskinds Roman „Das Parfüm“ evoziert wird? Auch die ästhetische Erfahrung des Obertonsingens konstituiert sich über ein vom Lebensalltag enthobenes Mitschwingen des eigenen Körpers. Aus dieser Perspektive stellt sich eher die Frage nach den Gemeinsamkeiten von der, einen Lebendigkeitseindruck hinterlassenden filmischen Illusionsbildung und der Evokation emphatischer Gegenwartserfahrung.

¹ Im Übrigen erinnert die Metapher an den Begriff der „Seelenleihe“ (Vischer), mit dem Mitte des 19. Jahrhunderts die Einfühlung zur zentralen Kategorie im Theaterdiskurs avancierte und die Vorstellung eines körperlich ansteckenden Bühnengeschehens ablöste (nach Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003, 155).